

神戸市外国語大学 学術情報リポジトリ

## 「チャック・モール」考察

著者	西條 万里那
雑誌名	神戸外大論叢
巻	67
号	1
ページ	127-147
発行年	2017-11-30
URL	<a href="http://id.nii.ac.jp/1085/00002131/">http://id.nii.ac.jp/1085/00002131/</a>



## 「チャック・モール」考察

西條 万里那

### はじめに

本稿は、メキシコ人作家カルロス・フエンテスの初期作品を研究対象とした博士論文の一部であり、処女短篇集 *Los días enmascarados*『仮面の日々』(1954) 所収の「チャック・モール」について論じた章を補筆したものである。フエンテスの処女作品を扱うにあたり、まずはこの作家が登場してきた時代背景について簡単に説明しておきたい。

メキシコでは、1910 年からのメキシコ革命によって、ポルフィリオ・ディアスによる長期独裁政権が崩壊し、その後、さまざまな指導者たちによる権力闘争や内乱がもとで、国内では不安定な情勢がつづいた。そうした混乱がようやく安定の兆しを見せはじめる 1930 年代から 1950 年代にかけ、メキシコでは自国のアイデンティティーを模索しようとする運動が湧き起こる。先住民（インディオ<sup>1</sup>）の古代文明と、ヨーロッパの近代文明の融合が現代メキシコであるという考えのもと、民族的なアイデンティティーの確立をめざす気運が次第に高まっていく。幼少期からの長い外国生活を経てフエンテスが帰国した 1944 年は、まさに、そうした運動が活発に行われていた時期に符合する。

外交官であった父親を通じてフエンテスが知り合った思想家のアルフォンソ・レイエスや、作家のマヌエル・ペドロソは、メキシコのモダニズム運動において、重要な役割を担う人物であった。彼らを師と仰ぎ交流していたフエンテスが、当時の状況に無関心でいたはずはない。さらに、フエンテスは、運動を初期から支えた哲学者のサムエル・ラモス、レオポルド・セア、そして、詩

---

<sup>1</sup> ラテンアメリカの先住民を総称する表現。本来は「インド人」を指す言葉だが、アメリカ大陸に到達したクリストバル・コロンが、その地をインドと取り違えたことから命名したとされる。この言葉には差別的な響きがあるため、現在では別の呼称を用いることが多い。特に、インディヘニスモ（先住民の復権運動）で提唱された、「インディヘナ」という言葉がもっとも一般的である。しかし、先住民からは、それまでの自分たちの歴史を否定しかねないと、この言い換えを拒否する動きもある。本稿では、こうした歴史的背景を考慮したうえで、原文にしたがい、「インディオ」という語を採用する。

人のオクタビオ・パスらを通して新たな思想に触れるとともに、自らの生き立ちとも深く関わる、メキシコのアイデンティティーについての思索を開始する。国内の文化的風潮を後押しするように、作家フアン・ホセ・アレオーラは、1950年、若手作家の作品を出版する目的で、ロス・プレセンテス叢書を立ち上げた。そこで出版された書籍のひとつが、フエンテスの処女作となる『仮面の日々』である。

この短篇集には、*Chac Mool* 「チャック・モール」、*En defensa de la Trigolibia* 「ラ・トリゴリビアを擁護して」、*Tlactocatzine, del Jardín de Flandes* 「トラクトカツィーネ、フランドルの庭から来た男」、*Letanía de la orquídea* 「蘭の祈り」、*Por la boca de los dioses* 「神々の語るままに」、*El que inventó la pólvora* 「火薬を作った男」の全6作品が収められている。「チャック・モール」、「トラクトカツィーネ、フランドルの庭から来た男」、「神々の語るままに」は、いずれもメキシコ土着の文化や信仰、あるいは実在の人物や史実を織り交ぜながら創作された作品である。

「チャック・モール」は、水難事故で亡くなったフィリベルトが残した日記を通じ、この人物がたどった悲劇を追う物語である。さまざまな災難に見舞われ、次第に平静さを失っていった同僚の死の契機が、古代神チャック・モールであるということに半信半疑のまま、語り手は故人の家を訪れる。そこで、日記に現れるチャック・モールと酷似した風貌のインディオと対面し、古代神の復活が示唆されるところで物語は幕を閉じる。「トラクトカツィーネ、フランドルの庭から来た男」は、1962年の中篇小説 *Aura* 『アウラ』の母胎となる作品である。友人から屋敷の世話を任された主人公のもとへ、矩形（くけい）の庭を通って毎日老女が訪れる。フランドルへと通じるその庭には、通常の時間の流れはなく、主人公は徐々に老女の生きる時間のなかへ捕らわれていく。この作品は、19世紀後半、ナポレオン三世によってメキシコ皇帝に擁立されたマクシミリアン大公と、その妻で、ベルギー王女のシャルロットをめぐる逸話を踏まえて書かれた。そして、現代に生きる主人公と、地下で躍動し続ける古代文明との邂逅を描く物語が、「神々の語るままに」である。本作品では「チャック・モール」のように具体的な言及はないものの、古代の神々を思わせる描写や、「1519」という部屋番号<sup>2</sup>など、メキシコの歴史を想起させる記述が各所に散りばめられている。上記三作品の根底には、旧大陸と新大陸、古代と現代、スペインとメキシコなど、異質なものととの遭遇というテーマが横たわり、歴史的な文脈からメキシコを捉えようとする作家の姿勢がこの時点ですでにうかがえる。

<sup>2</sup> この数字は、コンキスタドール（15世紀末頃からアメリカ大陸やカリブ海で先住民や土地を征服したスペイン人）の一人、エルナン・コルテスがメキシコに入植した年号と一致する。

これに対して、「蘭の祈り」、「ラ・トリゴリビアを擁護して」、「火薬を作った男」は、“*inventive Borgesian games of pure fantasy*”<sup>3</sup>（純粋なフィクションという形で展開される、ボルヘス風の独創的な諧謔）と評されるように、言葉遊びやイメージの連想を多用した寓話である。「ラ・トリゴリビアを擁護して」では、意味のない造語からさまざまな派生語が生まれるに伴い、その造語が次第にある意味合いを帯びてくる様が描かれる。架空の国家ヌシタニアとトゥンドリウサの対立構造や体制の描写から、現実の超大国を念頭に置いた婉曲的な諷刺がなされている。「蘭の祈り」もまた、アメリカ合衆国に対する批判と捉えることができるだろう。主人公の青年は、自身の臀部から生えてきた蘭の花を売ること、ひと山当てようと画策する。ドルという通貨単位、星条旗を想起させる星の刺青、水門や橋、蘭の花が身体を真二つに引き裂くという結末のイメージから、当時アメリカの権益下にあったパナマ運河を象徴的に描いている。「火薬を作った男」もこうした流れを汲むアレゴリーだ。ある日を境に社会全体の消費の歯車が狂い出し、日に日に膨大な量の品物が消費されていく。その消費速度はどんどん加速し、やがて、社会の破滅がほのめかされたまま物語が終わる。これら三作品はいずれも、完全なフィクションという形を採りながらも、現実世界における大国の大量消費、大量生産という資本主義の構造や、それに伴って私腹を肥やす中産階級に対するフエンテスの批判的な態度を顕著に表している。

本稿では、このなかから「チャック・モール」に焦点を当てたい。故人の手記や彫像といった題材、ごく限られた数の登場人物、古い邸宅や地下室といった閉鎖的な舞台設定には、フエンテスのゴシック・ロマンスに対する趣向が強く表れる。とりわけ、空間の閉鎖性については、以後の作品においても、フエンテスの大きな特徴となる要素である。そこでまず、ゴシック・ロマンスという形式を定義し、その特徴が「チャック・モール」においても一致することを明確にする。同時に、本作品の舞台となる空間の閉鎖性がどのように構築されているかを論じる。次に、この空間の閉鎖性に広がりを与える機能を持つ語りに注目し、フィリベルトの手記、それを読む語り手、インディオとの会話という三つの視点に分けることで、本作品の語りの構造を分析する。物語の展開に伴って変化する視点構造と、それが空間にもたらす効果を明らかにしたい。

<sup>3</sup> Williams, Raymond Leslie (1996). *The Writings of Carlos Fuentes*, New York: University of Texas Press, pp. 24

## 1. ゴシック・ロマンスと「チャック・モール」

18世紀後半から19世紀にかけて隆盛を誇ったゴシック・ロマンスの系譜は、イギリス人作家、ホレス・ウォルポールの『*The Castle of Otranto*』『オトラント城奇譚』(1764)を嚆矢とする。本国イギリスでは、当初、爆発的な人気を博したゴシック・ロマンスだが、その流行は半世紀足らずで終息する。一方で、フランスやドイツ、アメリカなどでは、ウォルポールの小説が紹介されたのを機に、シャルル・ノディエ、E.T.A.ホフマン、エドガー・アラン・ポー、ヘンリー・ジェイムズといった作家によって多くの作品が書かれ、現代に至るまで文学史のなかのひとつのジャンルとして確立されている。

ゴシック・ロマンスという小説ジャンルの名称は、『オトラント城奇譚』が中世イタリアの古城を舞台にしていることからもうかがえるとおり、12世紀初頭から15世紀末にかけて現れた文化の一形式、「ゴシック様式」の建築物が好んで描かれることに由来している。このジャンルに分類される作品の多くは、人里離れた古城や森、うら寂れた教会や修道院、牢獄、地下室などの空間で展開される。しかし、このような中世建築は、歴史的な時代としての中世を描くための道具ではなく、「粗野で未開な、人間性の抑圧された社会であるが、一方では回顧的ロマンチズムの跳梁しやすい隔絶感と、適度に陰湿かつ幽暗な雰囲気<sup>4)</sup>」漂わせる、あくまでもひとつの記号的な空間として選ばれる。

これを裏付けるように、閉鎖的な舞台設定であるがために、登場人物はごく少数に限られる一方で、幽霊、悪魔、魔女といった超自然的な存在や、死や破壊、恐怖などのモチーフがしばしば描かれる。これは、近代に入って以降のゴシック趣味の流行が、「産業革命と自由主義の勃興により、旧社会秩序が急速に崩壊しつつある時代を背景に、一種の回顧的なロマンチズムとして発生したもので、時代の漠然とした不安や期待、「反」進歩幻想などの要素を反映<sup>5)</sup>するものであり、「新たに到来しつつある社会の構造の中に隠された暴力やその社会で〈異常〉と見なされる徴候を異国風の亡霊などのかたちであらわした<sup>6)</sup>」とされるからだ。それまで慣れ親しんだ生活や価値観が変化していくことへの抵抗、社会が近代化していくなかで行き場を失った感情や存在、うまく折り合いをつけることのできない物事がデフォルメされ、ゴシック・ロマンスに見られる特徴的な舞台や題材を生み出したのである。要するに、それらは、時代の変遷のなかで生じる新旧文化の対立や、異質なものの遭遇を寓話的に描くため

<sup>4)</sup> 紀田順一郎 (1975) 『出口なき迷宮 反近代のロマン 〈ゴシック〉』 東京：牧神社、pp. 19

<sup>5)</sup> 紀田順一郎 (1975) 『出口なき迷宮 反近代のロマン 〈ゴシック〉』 東京：牧神社、pp. 19

<sup>6)</sup> ジェイムズ、ヘンリー (2012) 『ねじの回転』、土屋政雄訳、東京：光文社、pp. 249

の装置だと言えるだろう。

上記の特徴をフエンテスの「チャック・モール」と対照させたい。題名にも付されているとおり、本作品は古代メキシコの雨の神チャック・モールの復活を扱う物語だ。神話上の存在が時空間を超えて現れるという筋書き自体、非合理的なものである。インディオの民芸品や古代の遺物を収集するのが趣味のフィリベルトは、友人に紹介された骨董屋でチャック・モールの彫像を手に入れる。自宅に持ち帰った彫像は息を吹き返すと同時に、少しずつフィリベルトの生活を狂わせ、やがて彼を死へと至らしめる。冒頭で早くもフィリベルトの死が明かされ、遺体を引き取りに向かった語り手は、遺品のなかから偶然、一冊のノートを見つける。フィリベルトを死に追いやった狂気の原因を知るべく、語り手が遺稿を読むという形で物語が紡がれていく。

主人公が悲劇的な結末に向かっていくというプロットもそうだが、とりわけ、物語が展開する空間（以降、「物語空間」と呼ぶ。）に、ゴシック・ロマンスの影響をはっきりと見てとることができるだろう。作中では、フィリベルトの溺死体が発見されるアカプルコ、メキシコ・シティの自宅、勤務先の官庁など、複数の空間に対して言及がある。しかし、これらのなかで具体的な描写を伴う空間は、フィリベルトの自宅のみであり、物語の主軸となるチャック・モールの復活は、すべてこの場所を舞台に繰り上げられる。

本作品の物語空間であるフィリベルトの屋敷は、[引用 1] “no puedo dejar este caserón, ciertamente muy grande para mí solo, un poco lúgubre en su arquitectura porfiriana, pero que es la única herencia y recuerdo de mis padres.”<sup>7</sup> 「ひとり住むには広すぎるし、ポルフィリオ・ディーアス時代の建物はいささか陰気くさいが、親の遺してくれた唯一の財産であるこの家には両親の思い出がこめられている<sup>8</sup>」と描写される。時代設定に関しては、現代メキシコを舞台にしていること以外明示されないが、ポルフィリオ・ディーアス<sup>9</sup>への言及があることから（40歳になるフィリベルトの両親がディーアス政権の時代を生きたことを考えると）、屋敷が前時代的な建造物であると解釈できる。これを単なる空間の描写と捉えることも可能だが、下線を付した“caserón”「荒廃した屋敷」、 “lúgubre” 「死を思わせる、悲しげな」という言葉には、この後、主人公にふりかかる不幸を

<sup>7</sup> Fuentes, Carlos (1999). *Los días enmascarados*, México, D.F.: Biblioteca Era, pp. 17

本稿における「チャック・モール」からの引用にあたっては、上記の版を使用し、以降、該当するページを末尾に示す。

<sup>8</sup> フエンテス、カルロス（1995）『アウラ・純な魂他四篇』、木村榮一訳、東京：岩波書店、pp. 16  
本稿における「チャック・モール」邦訳の引用にあたっては、上記の版を使用し、以降、該当するページを末尾に示す。

<sup>9</sup> メキシコの軍人、政治家（1830-1915）。大統領を3期務め国家を近代化に導いたが、独裁的な政治体制から民衆の不満を買い、メキシコ革命の勃発によって失脚した。



予感させる含みがあるだろう。

[引用 1] の直前では、[引用 2] “Pepe me ha recomendado cambiarme a un apartamento, y en el último piso, para evitar estas tragedias acuáticas. (17)” 「水まわりのところでそんなにトラブルが起こるのなら、いっそどこかのアパートの最上階に引っ越したらどうだ、とペペは勧めてくれた (15)」と記されている。冒頭から主人公の溺死が伝えられることと考え合わせると、それぞれの引用が伏線として機能していることに気づくだろう。つまり、これらの描写は、ただ単に屋敷の建築様式を説明するものではなく、物語の展開と大きく関わってくる舞台演出のひとつなのだ。したがって、フィリベルトの屋敷は、ゴシック・ロマンスの特徴である「回顧的ロマンチズム」が展開されうる、ひとつの記号的な空間として描かれていると言える。

フエンテスはさらに、この物語空間をストーリーの展開と重ねながら、より閉鎖的なものへと昇華させていく。フィリベルトが彫像を入手して以来、屋敷では水まわりのトラブルが連続する。度重なる水難と、彫像が屋敷に持ち込まれたことの因果関係はこの時点では明らかにされないが、チャック・モールという存在によって、フィリベルトが身を置く空間は異変をきたしはじめる。この彫像は日を追うごとに少しずつ動き出し、それと連動するように、主人公の生活空間は次第に狭められていく。たとえば、チャック・モールが [引用 3] “Los primeros días, bajó a dormir al sótano; desde ayer, en mi cama. (22)” 「最初の何日かは地下室へ降りて行って眠っていたが、昨日から僕のベッドを使うように (22)」なったこと、次に、フィリベルトが [引用 4] “la sala en que duermo ahora (22)” 「僕は居間で寝起きしている (22)」と述べたそのすぐ後で、[引用 5] “El Chac Mool inundó hoy la sala. (23)” 「チャック・モールは今日居間を水びたしにしてしまった。 (23)」というように、古代神として完全な復活に近づくにつれ、チャック・モールは屋敷全体へと活動範囲を広げていく。物語空間にもたらされたこの変化がチャック・モールの行為の結果であることを顕著に示しているのが、下記の引用である。

[引用 6]

Subí y entreabrí la puerta de la recámara: el Chac Mool estaba rompiendo las lámparas, los muebles; saltó hacia la puerta con las manos arañadas, y apenas pude cerrar e irme a esconder al baño... (23)

僕は階段を登って、寝室のドアを開けた。チャック・モールはランプや家具を壊していた。僕の姿を見ると、傷だらけの両手を振り上げて飛びかかってきた。僕はすんでのところでドアを閉めて、バスルーム

に逃げ込んだ……。 (22)

[引用 7]

Tan terrible como su risilla horrorosamente distinta a cualquier risa de hombre o animal fue la bofetada que me dio, con ese brazo cargado de brazaletes pesados. Debo reconocerlo: soy su prisionero. (23)

人間、あるいは動物のどのような笑いともちがう、ぞっとするほど恐ろしい笑みを浮かべて、重い腕輪をいっぱいつけた手で僕の頬を殴りつけた。こうなれば認めざるを得ないが、今や僕は彼の囚人なのだ。 (23)

[引用 8]

La recámara, que no había vuelto a ver desde el día en que intentó atacarme la estatua, está en ruinas, y allí se concentra ese olor a incienso y sangre que ha permeado la casa. Pero detrás de la puerta, hay huesos: huesos de perros, de ratones y gatos. Esto es lo que roba en la noche el Chac Mool para sustentarse. Esto explica los ladridos espantosos de todas las madrugadas. (24)

あの彫像に襲われて以来、寝室には一度も足を踏み入れていなかったが、中はすっかり荒らされ、家全体に染付いたようになっている香料と血の強い匂いが鼻をついた。ドアの向こうには、犬や猫やネズミの骨が転がっている。それは、チャック・モールが食べるために夜の間につかまえてきたものだ。毎日、明け方になると、身の毛のよだつような動物の声が聞こえてくるのはそのせいなのだ。 (23)

[引用 6] から [引用 8] にかけて、フィリベルトが自身の寝室から締め出され、チャック・モールによって徐々に生活空間が占拠されていく過程がうかがえる。チャック・モールの復活と、度重なる水難によって狭められていく物語空間という、当初は因果関係の曖昧だったふたつの展開だが、物語が進展する中盤の上記引用では、それが目に見える形で表現されている。つまり、家具を破壊し、暴力をふるうといったチャック・モールの直接的、物理的な行為が、主人公から空間の自由を奪うという意味で、物語空間がより縮小され、閉鎖的なものへと変じているのだ。血腥くグロテスクなチャック・モールのふるまいは、屋敷全体を、それまではかろうじて繋がっていた外の世界から完全に切り離す。[引用 6] の “soy su prisionero” 「今や僕は彼の囚人なのだ」というフィリ



ベルトの言葉からもうかがえるように、物語空間からは主人公以外の人物や社会的要素がすべて排除されている。この時点でフィリベルトはすでに官庁を解雇され、雇用に象徴される社会生活とのつながりを失っており、屋敷の内部では力によるチャック・モールの支配がおこなわれている。すなわち、本作品の物語空間は、閉鎖的になると同時に、排他的、原始的なものへと変容したと言えるだろう。

主人公の住まう屋敷が侵犯されるという展開から思い起こされる小説に、フリオ・コルタサル の *Casa tomada* 「占拠された屋敷」(1946) がある。この短篇においても、兄妹の住む屋敷の外部に関する言及はなく、閉鎖的な空間で物語が展開される。不可解な現象をテーマにしていることもあり、「チャック・モール」と同様、ゴシック・ロマンスの要素をそなえている。40代にさしかかろうという未婚の兄と妹は、曾祖父母の時代からある古い屋敷にひっそりと暮らしている。あるとき、屋敷の向こう側を「何か」が侵食しはじめる。正体不明の不気味な物音によって追い詰められた兄妹は、そこでの生活をあきらめ、屋敷を立ち去る。主人公の生活する物語空間が次第に狭められていくという点では、「チャック・モール」と共通している。ところが、屋敷を侵食する「何か」の存在は、最後まで具体的に描かれず、物音や気配が何に起因しているかの説明は一切なされない。物語の主軸となる存在が徹底的に抽象化されることで、そこにはさまざまな(政治的、国家的<sup>10</sup>) 意味合いがもたらされる。結果として、物語空間自体がきわめて抽象的な性質をそなえたものとして認識できるだろう。

「チャック・モール」の日記に描かれる物語空間を思い起こすと、それはすべて具体的な行為によって狭められていた。空間がより閉鎖的なものへと変移する過程をコルタサルの小説と対照すると、フエンテスの作品においては、いかに物理的行為、物質的な要素を伴って描かれているかが明確になるだろう。

しかし、フィリベルトが錯乱状態に陥っていく様子が語られ、物語が加速的に展開しはじめるよりも前の段階からすでに、フエンテスは主人公の心理や状況と物語空間を密接に関係づけることで、閉鎖性の補強をおこなっている。たとえば、以下の引用には物語の前提として、フィリベルトという人物がどのような境遇に置かれていたかが記される。

<sup>10</sup> 「占拠された屋敷」をめぐることは、これまでに多様な解釈がなされてきた。ハイメ・アラスラキは、この物語が第二次世界大戦後のラテンアメリカにおけるアルゼンチンの隔絶状態や、当時の孤立した国家情勢を明示しているとする研究もあることに言及している。また、コルタサル自身、あるインタビューで、自分が見た悪夢をそのまま物語にただけであることわりながらも、反ペロン主義という政治的な解釈をおこなうことが可能であることを認めている。

[引用 9]

Muchos de los humildes quedaron allí, muchos llegaron más arriba de lo que pudimos pronosticar en aquellas fogosas, amables tertulias. Otros, que parecíamos prometerlo todo, quedamos a la mitad del camino, destripados en un examen extracurricular, aislados por una zanja invisible de los que triunfaron y de los que nada alcanzaron. (11)

おとなしい連中の大半はもとの地位にとどまったままだったが、多くのものは、気おけない集まりで熱っぽく議論を戦わせたときに予測したよりもずっと高い地位にまで登りつめた。すべてが約束されているように思い込んでいた残りの僕たちは、卒業後のいろいろな試験で失敗して道の半ばで挫折する羽目になった。勝利を手中にしたものと何一つ手にできなかったものとの間に目に見えない溝ができて、それが僕たちを分けてしまったのだ。(10)

この記述は、フィリベルトが官庁で出世することもなく、長年同じ役職のまま停滞していたことを伝えている。興味深いのは、“zanja invisible”「見えない溝」という言葉が、この引用のすぐ後で、[引用 10] “Entre ellos y yo, mediaban los dieciocho agujeros del Country Club. (12)” 「彼らと僕の間にはカントリー・クラブの十八ホールが超えがたい溝として控えていた (10)」と言い換えられていることである。当時思い描いていた理想と現実の格差、地位と財産を手に入れ、ゴルフを楽しむことのできる者とそうでない者を隔てる境界が、「カントリー・クラブの十八ホール」という非常に具体的な言葉で表現される。それによって、主人公の行き詰まりの状態が具象されているのだ。また、かつての仲間と通ったカフェには、[引用 11] “como barricada de una invasión, la fuente de sodas (11)” 「外部からの侵入を防ごうとするかのように清涼飲料水のカウンターがバリケードのように設置されてい (10)」とある。威圧的、拒絶的な印象を与えるバリケードという事物には、フィリベルトの心理的な閉塞感が反映されているだろう。

さらに、この人物の死を伝える小説の冒頭部分にも注目したい。[引用 12] “mientras Filiberto esperaba, muy pálido en su caja, a que saliera el camión matutino de la terminal, y pasó acompañado de huacales y fardos la primera noche de su nueva vida. (9)” 「フィリベルトはバスターミナルから朝のバスが出るまでの間、青ざめた顔で棺のなかに横たわっていた。死後に迎えた最初の夜を、彼は木枠や梱包された荷物に囲まれて過ごす羽目になったのだ。(7)」とある。棺は最終的に地下室に運び入れられ、冒頭から結末に至るまで、死んでもなお圧

迫されつづける描写が徹底されていることがわかる。そして、主人公の閉塞状態は、物語空間の変容の過程と同じく、カントリー・クラブ、バリケード、棺といった具体的な事物によって組み立てられているのだ。

ゴシック・ロマンスの特徴としてまず顕著なのが、現実からかけ離れた場所、反文明的な空間を舞台にしていることだった。また、そうした舞台設定のもとで、幽霊や悪魔、魔女などを通じて示される、異質な要素と主人公との遭遇が描かれることはすでに述べた。「チャック・モール」の外部世界を排する閉鎖的な舞台も同様に、超自然的な存在である古代神の復活を描くための、ひとつの記号的空間として選ばれている。物語空間における閉鎖性はまた、物語の展開に呼応しながら強化される。神話的な存在であるチャック・モールが具体的な行動を起こすことで、物理的に主人公の生活空間を侵犯していく。さらに、主人公の人物背景を伝える記述のなかにも、その心理や置かれた状況を代弁するような事物が描かれている。物語空間という作品の枠組み自体にのみ閉鎖性を与えるのではなく、登場人物という作品の内容物にも、閉塞につながる演出をおこなうことによって、作家は作品全体の方向性を徹底しているのだ。ゴシック・ロマンスを語る際、しばしば「幻想<sup>11</sup>」という言葉が用いられることがある。しかし、フエンテスの「チャック・モール」に漂う独特の雰囲気は、けっして「幻」のような抽象的な要素で構成されているのではなく、すべて物理的な仕掛けから実現されていることがわかる。

## 2. 「チャック・モール」における語り

前項では、本作品の物語空間における閉鎖性を取り上げ、舞台設定においてのみでなく、登場人物の造形にあたってもその性質を補強するような工夫がなされていることを論じた。この一貫された物語の枠組みに、「奥行き」を与えているのが語りである。語り、すなわち、物語を伝える視点（以降、視点が位置する空間を「語りの空間」と呼ぶ。）は本作品では大きく三つに分類できる。①日記形式によるフィリベルトの視点、②その同僚で①を読む語り手の視点、そして、③物語終盤での語り手とインディオの対話、である。物語を進める主要

<sup>11</sup> ジャン＝リュック・スタインメッツは『幻想文学』（1990）のなかで、フランス語における *fantastique*（幻想）の定義に、言葉とその用法からアプローチを試みる。ラテン語を介してギリシア語まで語源をさかのぼり、当初の語義と時代の変遷に伴う語義の変化から、その語には、空想、イリュージョン、狂気的な想像力など、論理に対立し、混乱した精神から生じるものというような意味があることを示している。こうした定義づけを基にすると、幻想という概念は、実体のないもの、具体性の欠如したものを指すと考えることができる。

な語りとして日記の形式を用いる小説は少なくない。しかし、「チャック・モール」では故人の手記が物語の大半を占めているにもかかわらず、実際に物語を牽引していくのはそれを読む語り手である。本項では②の特徴を分析し、①、②の視点構造を説明することで、①に対してなぜ②が語りの優位性をそなえているかを明らかにする。また、これらふたつの視点に③が差し挟まれることによってどのような効果がもたらされるのか、本作品の奥行きとは何なのか、それがどこから生じるのかを読み解きたい。

本作品は、不可解な死を遂げたフィリベルトの遺体を引き取りに向かった語り手が、遺品のなかから発見した手記を読み進めるという形式を採っている。冒頭と中盤に二ヶ所、対話の直前に一ヶ所、語り手自身の言葉が挿入されるほかは、フィリベルトの手記がそのまま引用される形で物語が展開される。したがって、われわれ読者はフィリベルトが経験した出来事を語り手と同じ視点で追うことになるのだ。一方で、①フィリベルトの視点と②語り手のそれは厳密には重ならない。前者の場合は物語の語り手でありながら、同時にその物語の登場人物となる一人称の視点で、物語空間と語りの空間は一致する。だが、後者の場合、チャック・モールによって事件が引き起こされている物語空間のなかに同時的に身を置いているのではなく、そこから時間的にも空間的にも切り離された、三人称の視点で語りを展開する。フィリベルトの手記をそのまま引用し、まったく同じ内容を語り手はするものの、それぞれの視点は物語空間の内と外に分散している。作家マリオ・バルガス＝リョサの言葉を借りるならば、物語空間に対する語りの位置関係、つまり、「空間的視点<sup>12</sup>」が①と②で異なるのである。

二者の語りの内容に相違がないのであれば、②の語りが物語を牽引することになる理由は、この空間的視点の相違にあると考えられる。そこで、わずかながら挿入される語り手自身の言葉に着目することで、①に対する②の空間的視点を捉えたい。小説の冒頭に下記のような描写がある。

[引用 13]

Hace poco tiempo, Filiberto murió ahogado en Acapulco. Sucedió en Semana Santa. Aunque había sido despedido de su empleo en la Secretaría, Filiberto no pudo resistir la tentación burocrática de ir, como todos los años, a la pensión alemana, comer el *choucroust* endulzado por los sudores de la cocina tropical, bailar el Sábado de Gloria en La

<sup>12</sup> バルガス＝リョサ、マリオ（2000）『若い小説家に宛てた手紙』、木村榮一訳、東京：新潮社、pp. 52

Quebrada y sentirse “gente conocida” en el oscuro anonimato vespertino de la Playa de Hornos. (9)

しばらく前にフィリベルトがアカプルコで溺れ死んだ。復活祭の前の聖週間のことだった。官庁を首になったというのに、公務員らしい誘惑に負けて、今年もドイツ人の経営するペンションへ出かけていったのだ。熱帯の調理場で作られた、汗で味つけされたザワークラウトを食べ、聖土曜日にケブラーダでダンスをし、人の顔がはっきり見分けられない黄昏時に＜名士＞気取りでオルノス海岸を散歩したかったのだろう。(9)

下線で示した部分は、本来外見からでは知りえない心理状態を推量や伝聞という形ではなく、断言する形で伝えている。語り手はフィリベルトに同行したわけではないにもかかわらず、彼の行動をきわめて明確に描写し、自身が居合わせない場面についての情報も多く持ち合わせていることがわかる。また、手記を読みはじめくだりでは、[引用 14] “cierto sentimiento natural de respeto a la vida privada de mi difunto amigo (10)” 「故人になった友人の私生活を盗み見るようなやましさ (8)」を弁解しつつも、[引用 15] “sabría por qué fue declinando, olvidando sus deberes, por qué dictaba oficios sin sentido, ni número, ni “Sufragio Efectivo”. Por qué, en fin, fue corrido, olvidada la pensión, sin respetar los escalafones. (10)” 「それを読めば、なぜ彼が元気をなくして仕事をなおざりにするようになったのか、なぜ番号を打ってもいなければ〈クリーンな選挙を〉という標語も入っていない、意味のない文書を発行したりしたのかわかるかもしれないと考えたのだ。それに、彼は年金の件もちゃんと処理していないし、退職者名簿に名前を掲載する手続きもしないまま首になったが、その理由もわかるかもしれない。(8)」と述べている。ここには、故人の思考や心理を客観的に分析し、それまでの背景を解説しようとする姿勢さえうかがえる。

しかし、フィリベルトに関する幅広い知識や客観的な視点を有する反面、語り手にはフィリベルトの伝える情報を恣意的に選別し、物語空間に流れる時間を操作する一面もある。すなわち、語り手が読み進める手記の内容がいつのものなのか、それが記された日付を伝えていないのだ。具体的な日付が初めて示されるのが下記の記述である。

[引用 16]

Hasta aquí, la escritura de Filiberto era la vieja, la que tantas veces vi en memoranda y formas, ancha y ovalada. La entrada del 25 de agosto,



parecía escrita por otra persona. A veces como niño, separando trabajosamente cada letra; otras, nerviosa, hasta diluirse en lo ininteligible. Hay tres días vacíos, y el relato continúa: (19)

ここまでのフィリベルトの筆跡は、メモや公文書でよく見かけた、幅の広い、丸みを帯びた以前の字体と変わらなかった。けれども、「八月二十五日」の書き出しは、まるで別人が書いたように思われた。ところどころ、語間を空けるのに苦労していたし、全体にひどく子供っぽい字体になっており、苛立っているのか、字が読み取れないほど崩れているところもあった。三日間の空白があり、そのあとに次のような記述が出てくる。(17)

語り手は八月二十五日という日付に言及しながらも、フィリベルトの字体が変化したことを描写するだけで、その日の日記の内容にはまったく触れていない。この段階で初めて、果たして語り手は時系列に沿って手記の内容すべてを伝えていたのだろうかという疑問が生じてくる。つまり、上記引用以前に語られた事柄を含め、語り手はフィリベルトの残した情報を余さず伝えていたのではなく、自由に、そして恣意的に取捨選択していた可能性があるということだ。

[引用 16] 以降、時間の推移が示されるのはわずかに、[引用 17] “Los apuntes siguientes son de fines de septiembre. (21)” 「以下のメモは九月末に書かれたものである。(21)」、[引用 18] “Ha empezado la temporada seca. (22)” 「乾季がはじまった。(22)」、[引用 19] “Febrero, seco. (24)” 「二月、乾季。(24)」という言葉によってのみである。フィリベルトの死は、“Sucedió en Semana Santa.” 「聖週間のことだった。」とあるが、聖週間はおよそ三月下旬から同月末にかけての期間を指す。手記がいつから書かれているのかその起点は不明だが、少なくとも八月から翌年三月までの期間が語り手によって縮約されていると考えることができる。語り手は、フィリベルトの語りにおける時間の流れをこの短い物語のなかに収め、それを続べていると言えるだろう。

①フィリベルトの視点、②語り手の視点はそれぞれ物語空間の内と外に分散していることは先述したが、それらの空間的視点の相違とは、視点の位置の高さの違いでもあると言えるだろう。語り手が下方にある手記を眺めるという行為自体に、そもそも物理的な高さの違いもあるが、ここまで論じてきた内容から、情報を選別し、時間を操作することのできる②の性質を見ても、①に対する優位性（視点の高さ）がそなわっていることが示される。つまり、②の空間的視点は①のそれより一段高い次元に位置しているからこそ、物語全体を俯瞰的に捉え、情報を淘汰し時間を支配することができるのだ。物語を進行するう



えでの②の主導性は、この視点の高さに起因しているのである。

さらに語り手は、[引用 20] “pretendí dar coherencia al escrito, relacionarlo con exceso de trabajo, con algún motivo psicológico. Cuando a las nueve de la noche llegamos a la terminal, aún no podía concebir la locura de mi amigo. (27)” 「彼があのようなことを書いたのは、仕事のしすぎだろうか、それとも精神的に何か問題があったのだろうかと考えたが、筋の通った解答は出てこなかった。夜の九時にバスターミナルに着いたが、その時もまだ友人の狂気について納得のゆく説明が思いつかなかった。(24)」と述べている。日記に綴られた内容がフィリベルトの狂気から生じた虚構とみなし、フィリベルトの語りが信憑性に欠けるものと判断していることがわかる。ところが、この語りの優位性を根本から覆すのが物語の終盤、アカプルコからメキシコ・シティにあるフィリベルトの自宅に棺を持ち帰った語り手がインディオと対面する場面である。

[引用 21]

Antes de que pudiera introducir la llave en la cerradura, la puerta se abrió. Apareció un indio amarillo, en bata de casa, con bufanda. Su aspecto no podía ser más repulsivo; despedía un olor a loción barata; su cara, polveada, quería cubrir las arrugas; tenía la boca embarrada de lápiz labial mal aplicado, y el pelo daba la impresión de estar teñido.

—Perdone...no sabía que Filiberto hubiera...

—No importa; lo sé todo. Dígale a los hombres que lleven el cadáver al sótano. (27)

鍵を鍵穴に差しこもうとすると、その前にドアが開いた。そして目の前に突然ガウンを羽織り、マフラーをした黄色いインディオが現われた。見るからにぞっとするような格好をしていた。安物のローションの匂いがぷんぷんし、皺を隠そうとしているのか、顔におしろいをはたき、口紅は唇から大きくはみ出し、髪の毛は染めているようだった。

「失礼.....知らなかったものですから、フィリベルトが.....」

「いや、気になさることはありません。事情はわかっています。遺体を地下室へ運ぶようおっしゃってください (27)」

上記の対面に先立ち、フィリベルトはチャック・モールについて、[引用 22] “acaricia la seda de las batas; [中略] me ha hecho enseñarle a usar jabón y lociones. Creo que el Chac Mool está cayendo en tentaciones humanas, incluso hay

algo viejo en su cara que antes parecía eterna. (25)”「絹のガウンを愛撫するようになった。[中略] 石けんやローションの使い方を教えてくれと言ったりする。たぶん、チャック・モールは人間的な誘惑に負けそうになっているのだ。そう言えば、以前は永遠に変わることがないように思われたその顔に老いの兆しが見られるようになった。(25)」と伝えている。こうした経緯をすべて反映するかのような容貌をそなえていることから、語り手の目の前に現れたインディオは、チャック・モールであると捉えられる。

語り手はチャック・モールの復活を、フィリベルトの狂気が生み出した虚構だとみなしていた。しかし、その存在が突然、物語空間の枠を越え、一段高い語りの空間に位置していたはずの、語り手と同じ空間に姿を現す。フィリベルトの物語空間に登場したチャック・モールと思しき存在が、語り手の位置する語りの空間に現われることによって、その語りの空間は同時に物語空間にもなる。語りをおこなう語り手自身が、チャック・モールの登場する物語の登場人物となることで、それまで物語を牽引していた語り手の、物語空間に対する優位性（視点の高さ）は失われる。その結果、①のフィリベルトの視点は、②の語り手の視点と同じ、一人称の空間的視点で重なり合うことになるのだ。

一方で、当初の視点構造（①に対する②の俯瞰的、支配的性質）を考えれば、それは厳密には平面ではなく、立体的な重なりであると言える。語り手は、あくまでも後追する形でしか物語を追えず、フィリベルトとまったく同じ時間、空間のなかでは交わることがないからだ。インディオの出現は、直接交わることのなかったこれら二者の視点を結びつける。手記という平面から飛び出し、語り手と同じ次元に登場するという展開が、二者の空間的視点の高低差を垂直的につなぐ役割を担っているのだ。“lo sé todo”「事情はわかっています。」と、語り手が訪れることまで予見していたインディオの言葉はまた、語り手の状況をもう一層上から眺める視点があることを想像させる。語り手もフィリベルトと同様の運命をたどること、その動向を追う新たな語り手が存在すること、さらには、この先も語りはさらに垂直的に伸びていくことを予感させる結末である。

この垂直方向への広がりには、語り手が新たなフィリベルトとして物語が繰り返されることによる、曲線の動きが付加される。インディオの登場によって、語りは連鎖的になり、弧を描きながら伸びていく。言い換えれば、フィリベルトと同じようにチャック・モールに遭遇した語り手が新たなフィリベルトとなり、その動向を語るために、新たな語り手も登場することになるだろう。そして、この新たな語り手もまた、最終的にはチャック・モールに遭遇し、いずれ次のフィリベルトとなっていく。フィリベルトと語り手のそれぞれが身を置く時間と空間はその都度異なり、同じ軌道をたどることは決してないものの、

同一の物語が層をなしながら反復される。フィリベルトの手記、それを読む語り手、インディオとの対話という、三つの異なる視点が合わさることでもたらされる本作品の「奥行き」とは、すなわち、時間的、空間的な螺旋構造のことなのだ。

## おわりに

18世紀後半のイギリスを発祥とするゴシック・ロマンスにおいて、もっとも顕著な特徴として挙げられるのが、外部世界とのつながりの薄い、非日常的な場所を舞台にしていることだった。現代メキシコを舞台にした本作品、「チャック・モール」も、確かに、その系譜に連なるものである。それは、物語の展開を古い邸宅に限定する空間選択と、古代神の復活という題材を見ても明白である。しかし、この物語空間の構築においてはさらに、ゴシック・ロマンスの特徴である舞台の閉鎖性をより強化するような緻密な空間演出がなされていた。物語の展開に連動し、主人公の物語空間が徐々に狭められてくことに加え、主人公の来歴や生活についてごく自然な形で差し挟まれるエピソードにも、停滞や閉塞の要素が周到に組み込まれている。また、コルタサルゴシック・ロマンス「占拠された屋敷」とは異なり、フエンテスはそうした要素をあくまでも物理的に描き出そうとしている。チャック・モールの具体的な行動、主人公の置かれた状況を表す具体的な事物など、物語空間の閉鎖性はすべて目に見える仕掛けによって実現されている。

他方で、閉鎖的であるはずの物語空間に奥行きをもたらしなのが、語りの立体的な視点構造である。本作品の語りの視点は、①フィリベルトの視点、②語り手の視点、③語り手とインディオの対話、に分けられた。①、②はそれぞれ時間的、空間的に切り離されたものとして平行に進んでいくが、②は①に対して俯瞰的、支配的な性質をそなえていることから、①、②ふたつの視点には高さの違いがあった。これらの平行線を縦につなぐのが③である。チャック・モールと思しきインディオが、元の物語空間を越えて突然語り手の前に現れるという結末を通して、語り手だけでなくわれわれ読者もまた、ひとつの事実直面させられる。それは作中のフィリベルトの言葉で代弁されている。

[引用 23]

Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esta flor en su

mano...¿entonces, qué...? [中略] Océano libre y ficticio, sólo real cuando se le aprisiona en un caracol. [中略] Y luego, como la tierra que un día tiembla para que recordemos su poder, o la muerte que llegará, recriminando mi olvido de toda la vida, se presenta otra realidad que sabíamos que estaba allí, mostrenca, y que debe sacudirnos para hacerse viva y presente. (19)

ある男が夢の中で楽園を通り過ぎる。その時に、楽園を訪れた証に一輪の花をもらうが、夢から覚めると、手にその花を握りしめている.....。これをいったいどう解釈すればいいのだろう.....。 [中略] 現実とは何もののにも縛られることのない空想上の大洋で、それを巻貝の中に閉じ込めてはじめて現実として認められるようになる。[中略]けれどもその後、自らの力を思い出させようとして大地が震動するように、あるいは生きる意味を忘れていた僕にそれを教えようとして死が訪れてくるように、もうひとつの現実が突然目の前に現れた。そこにあって実体もなくふわふわ漂っていることがわかっていたその現実が、まぎれもない真の姿を現して、僕たちを震え上がらせるのだ。(18)

“Océano”「大洋」、「caracol」「巻貝」の表現は、現実がいかに広大であるかということ、その一方で、われわれはいかに小さな範囲の現実しか認識できていないかということの比喩である。フィリベルトの言葉を通じ、いま現在も身の周りには認識している以上の現実が存在し、すぐにでも姿を現す可能性があること、すなわち、「現実の见えない部分」の存在にフエンテスは言及している。また、下線部はイギリスのロマン派詩人、サミュエル・テイラー・コールリッジの言葉<sup>13</sup>であり、アルゼンチンの作家ホルヘ・ルイス・ボルヘスの *Otras inquisiciones*『続審問』（1952）所収のエッセイ、*La flor de Coleridge*「コウルリッジの花」にも採録されている<sup>14</sup>。ボルヘスはエッセイのなかで、ひとつの観念の歴史をたどり、すべての文学作品は一人の人物によって書かれたことを実証する試論を展開する。そこで言及されるのが《無限後退》の観念である。上記のコールリッジ、H.G ウェルズ『タイム・マシン』、ヘンリー・ジェイムズ『過

<sup>13</sup> Coleridge, Samuel Taylor (2014). *Anima Poetae from the Unpublished Note-Books of Samuel Taylor Coleridge - Primary Source Edition*, Nabu Press, pp. 282 からの引用: “If a man could pass through Paradise in a dream, and have a flower presented to him as a pledge that his soul had really been there, and if he found that flower in his hand when he awoke - Aye! and what then?”

<sup>14</sup> Marcé, Carlos, Campa (2010). *Carlos Fuentes entre Maupasant y Cortázar (pasando por Borges): “Chac Mool” y el relato como montaje*, Revista de Estudios Literarios No. 43, Madrid: Universidad de Complutense de Madrid.では、「チャック・モール」がボルヘスの作品からテキストの引用をおこなっていることに言及している。

去の感覚』のテキストを挙げながら、いずれの作家においても「すべての行為は無限に連続する原因の帰結であり、無限に連続する結果の原因である<sup>15)</sup>」という認識が通底していることを論証する。

「チャック・モール」では、インディオの正体についてははっきり明言されないものの、語られる内容を踏まえれば、それがチャック・モールであることが推察される。しかし、現代において古代神が出現した理由や詳しい背景については説明されない。フエンテスはチャック・モールをコールリッジの一輪の花にたとえることで、その存在自体がまさに、「無限に連続する原因の帰結であり、無限に連続する結果の原因である」無限後退のなかにあることを伝えている。[引用 23]にある花のくぐり道は、フィリベルトが実際に遭遇したチャック・モールの隠喩として解釈することができる。チャック・モールとフィリベルトの邂逅は、日記を読むという行為を通して、語り手も疑似的に体験する。そして、物語末尾で語り手自身がインディオ(＝チャック・モール)と出会うことで、チャック・モールの存在が無限に続いていくことが示唆される。本作品の語りの構造は、語り手が新たなフィリベルトとして物語が繰り返されることを想起させる、螺旋状であることはすでに述べた。目の前の現実が根拠を求めて過去に後退し、連鎖する結果が未来へと広がっていくこの無限後退の概念は、本作品の語りと同様の広がりをもっているだろう。

ボルヘスが試論で言及する作家ヘンリー・ジェイムズにも、現実の認識に関するある姿勢を見出すことができる。この作家は、現実の全体像とは目に見えない糸が無限につながっている、不可視の関係の連続体であると考えた。これは、フエンテスが「大洋」や「巻貝」でたとえた、現実の目に見えない部分の存在と類似した概念であると言えよう。ジェイムズは、現実を[引用 24]「自分の幾何学にのっとった円を永遠にえがきつづけながら<sup>16)</sup>」、円内に現れる関係から捉えようとする。このアプローチは、ひとつの事物がそれ単体でそこにあるわけではなく、目には見えない別の事物と関連しながらそこにあるということ、さらに、認識している以上の現実が円の外にも存在するということを明示する。

ジェイムズの小説世界では、円の中心にいる者に対して他者が現れ、その他者との関係を通して、円の中心者が現実を認識しはじめるという展開が描かれる<sup>17)</sup>。他者という目に見える存在を通して、それまで目に見えなかった事柄や、

<sup>15)</sup> ボルヘス、J. L. (2011) 『続審問』、中村健二訳、東京：岩波書店、pp. 22

<sup>16)</sup> ジェイムズ、ヘンリー (1984) 『ヘンリー・ジェイムズ作品集 8』、三宅卓雄・臼田昭・小山敏三郎・岩本巖・渡辺久義・海老根静江・六反田収・行方昭夫・櫻井正一郎・岡鈴雄・青木次生訳、東京：国書刊行会、pp. 14

<sup>17)</sup> たとえば、*Turn of screw* 『ねじの回転』(1898) では、幽霊という他者を通して、目に見えなかった現実へと主人公が近づいていく過程を見ることができる。幼い子どもたちの家庭教



そうしたものと主人公をつないでいた糸が突然浮かび上がる。このような図式は、「チャック・モール」にもそのままあてはまるだろう。本作品でフエンテスが語り手と読者に気づかせようとした現実の见えない部分とは、まさに、現代を生きる語り手の前に得体の知れない他者が現われることで、自身の生きる世界が古代文明という異質なものの上に築かれていたということなのだ。改めて本作品の語りを思い起こすと、フィリベルトの視点と語り手のそれに高さの違いがあるという重層的な視点構造が、実はこの気づきを反映していたことがわかる。インディオの存在によってもたらされる視点の螺旋構造に、メキシコという国の成り立ち、つまり、古代文明の上に創られた現代社会という立体構造そのものが嵌め込まれているのだ。

フィリベルトが〔引用 23〕で示した現実の新たな認識は、単に物語におけるチャック・モールの存在だけを明らかにするものではない。それは、われわれ読者を含めた社会に向けられる、フエンテス自身の祖国メキシコに対する大きな問いかけでもある。物語を伝える語りの視点構造とも重なりながら、チャック・モールに象徴される古代文明が、現代メキシコの裏側に隠れながら、いまもなお脈々と息づいている事実が浮き彫りにされる。ゴシック・ロマンスというジャンルは、独特の閉鎖的空間と超自然的な存在を通して、社会が抑圧、排除していたはずの思考や、異質なものと邂逅を描いてきた。フエンテスはヨーロッパに起源を持つこの小説様式に、メキシコ独自の主題を当てはめることによって、見事に換骨奪胎しているのだ。

## 参考文献

- Alazraki, Jaime (1994). *Hacia Cortázar. Aproximaciones a su obra*, Barcelona: Editorial Anthropos.
- B.Faris, Wendy (1983). *Carlos Fuentes*, New York: Frederick Ungar Publishing Co., Inc.
- Coleridge, Samuel Taylor (2014). *Anima Poetae from the Unpublished Note-Books of Samuel Taylor Coleridge - Primary Source Edition*, Nabu Press.

---

師を務める主人公は、雇われた屋敷のなかで幽霊を目撃する。子どもたちを守ろうと幽霊の出現した背景を探っていくが、どうやらそれは自分以外の人には見えないものであることが明らかとなってくる。幽霊と対峙するなかで、主人公は、幽霊が実は自分の妄想なのではないか、自分こそが幽霊なのではないかという疑いを抱きはじめる。幽霊の真偽については最後まで述べられず、主人公が自分の体験を誰とも共有できずにいる様子が記される。この小説は、主人公の手記を別の人物が読む形で語られるが、この手記の読み手に対して、自分の認識している現実がいかにか不完全なものであるかということを提示する結末となっている。



- Fuentes, Carlos (1980). *Aura*, New York: Farrar Straus & Giroux.
- Fuentes, Carlos (1988). *Myself with Others*, London: André Deutsch.
- Fuentes, Carlos (1999). *Los días enmascarados*, México, D.F.: Biblioteca Era.
- Fuentes, Carlos (2002). *En esto creo*, Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Fuentes, Carlos (2004). *Cuerpos y ofrendas*, Madrid: Alianza Editorial.
- Giacoman, F.Helmy edit (1971). *Homenaje a Carlos Fuentes*, New York: L.A.Publishing Company.
- Gyurko, Lanin A. (2010). *Magic Lens The transformation of the visual arts in the narrative world of Carlos Fuentes*, New Orleans: University Press of The South.
- Hernández, F.Jorge (1999). *Carlos Fuentes: Territorios del Tiempo Antología de entrevistas*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández de López, Ana María (1990). *Interpretaciones a la obra de CARLOS FUENTES Un gigante de las letras hispanoamericanas*, Madrid: Ediciones Beramar.
- Ibsen, Kristine (2003). *Memoria y deseo: Carlos Fuentes y el pacto de la lectura*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- James, Henry (1986). *The Art of Criticism: Henry James on the Theory and the Practice of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press.
- Marcé, Carlos, Campa (2010). *Carlos Fuentes entre Maupasant y Cortázar (pasando por Borges): “Chac Mool” y el relato como montaje*, *Revista de Estudios Literarios No.43*, Madrid: Universidad de Complutense de Madrid.
- Ramírez Mattei, Aida Elsa (1983). *La narrativa de Carlos Fuentes*, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Williams, Raymond Leslie (1996). *The Writings of Carlos Fuentes*, New York: University of Texas Press.
- Entrevista con Joaquín Soler Serrano en *A Fondo* por Radiotelevisión Española (1977).
- ウォルポール、ホレス (1978) 『オトラント城奇譚』、井口濃訳、東京：講談社
- 桂田重利 (1984) 『まなざしのモチーフ —近代意識と表現—』、東京：近代文藝社
- 金井公平 (1988) 『ヘンリー・ジェイムズ：『過去の感覚』—ある語りの迷路の構図—』、明治大学教養論集206巻、東京：明治大学教養論集刊行会
- 紀田順一郎 (1975) 『出口なき迷宮 反近代のロマン〈ゴシック〉』、東京：牧神社
- コルタサル (2011) 『コルタサル短篇集 悪魔の涎・追い求める男』、木村榮一訳、

- 東京：岩波書店
- ジェイムズ、ヘンリー（1984）『ヘンリー・ジェイムズ作品集 8』、三宅卓雄・白田昭・小山敏三郎・岩本巖・渡辺久義・海老根静江・六反田収・行方昭夫・櫻井正一郎・岡鈴雄・青木次生訳、東京：国書刊行会
- ジェイムズ、ヘンリー（2003）『ねじの回転 デイジー・ミラー』、行方昭夫訳、東京：岩波書店
- ジェイムズ、ヘンリー（2012）『ねじの回転』、土屋政雄訳、東京：光文社
- スタインメッツ、ジャン＝リュック（1993）『幻想文学』、中島さおり訳、東京：白水社
- 武井博美（2003）『「ねじの回転」におけるゴシシズム』、都留文科大学研究紀要、東京：都留文科大学
- 谷口陸男（1984）『20 世紀英米文学案内 1 ヘンリー・ジェイムズ』、東京：研究社出版
- トドロフ、ツヴェタン（2007）『幻想文学序説』、三好郁朗訳、東京：東京創元社
- バルガス＝リョサ、マリオ（2000）『若い小説家に宛てた手紙』、木村榮一訳、東京：新潮社
- フエンテス、カルロス（1982）『アウラ』、安藤哲行訳、京都：エディシオン・アルシーヴ
- フエンテス、カルロス（1995）『アウラ・純な魂他四篇』、木村榮一訳、東京：岩波書店
- ボルヘス、J.L.（2011）『続審問』、中村健二訳、東京：岩波書店

**Keywords:** カルロス・フエンテス チャック・モール 語り  
ゴシック・ロマンス 閉鎖的空間 占拠された屋敷  
無限後退